



## Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1965)

Akser, M. (2001). Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1965). In D. Derman (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1* (pp. 95). Bağlam Yayınları.

[Link to publication record in Ulster University Research Portal](#)

**Published in:**  
Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1

**Publication Status:**  
Published (in print/issue): 01/04/2001

**Document Version**  
Publisher's PDF, also known as Version of record

**General rights**  
Copyright for the publications made accessible via Ulster University's Research Portal is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

**Take down policy**  
The Research Portal is Ulster University's institutional repository that provides access to Ulster's research outputs. Every effort has been made to ensure that content in the Research Portal does not infringe any person's rights, or applicable UK laws. If you discover content in the Research Portal that you believe breaches copyright or violates any law, please contact [pure-support@ulster.ac.uk](mailto:pure-support@ulster.ac.uk).

## ULUSALLIK ARAYIŞINDA BİR YARATICI: METİN ERKSAN'IN SEVMEK ZAMANI (1965)

Ali Murat Akser

### Giriş

1960'ların sonlarına doğru gazetelerde ve sinema dergilerinde *Ulusal Sinema* hareketini savunan bir grup genç Türk film yönetmeni ile Türk Sinematek Derneği üyeleri arasındaki kuramsal tartışmalar yayınlanmaktadır. Sinematekçilerin temel iddiası o tarihe kadar Türkiye'de bir tek özgün filmin bile üretilmediğiydi (Refiğ 1971:46-48). Bu eleştirmenler için, yapılan filmler Hollywood filmlerinin ucuz taklitleriydiler ve yeni bir sinemacı kuşağının yetişmesinin birinci koşulu, dünya sinema şaheserleri ve usta yönetmenleri tanımaktan geçiyordu. Onların karşısında duran genç film yönetmenleri ise 1950'lerden itibaren yerli film üretimi içinde çalışmalarını sürdürmektedir ve Sinematek Derneği'nin kuruluşu, bu genç yönetmenlerin asistanlık dönemlerinin hemen sonrasında ilk birkaç filmlerini ürettikleri yıllara rastlar. Bu genç yönetmenler grubu yerel temalara ve minyatür ve Karagöz gibi geleneksel Türk halk sanatlarına dayanarak film yapılabileceğini ve Türk seyircisine güvenilmesi gerektiğini savunurlar. Bu tartışmalar şekillenirken *Ulusal Sinema Akımının* en önemli ürünleri olan Halit Refiğ'in *Haremde Dört Kadın* (1965) ve Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) gibi filmleri ortaya çıkar.<sup>1</sup> Bu çalışmanın amacı Türkiye bağlamında ulusal sinema kavramını tartışmak ve *Ulusal Sinema Akımına* değinmektir. Son olarak bu akımın en ön plana çıkan filmi olan *Sevmek Zamanı* incelenecektir.

### Ulusal Sinema Kavramı

Ulusal sinemanın tanımının tam olarak ne olduğu tartışmalıdır. Bir yanda bir filmin ulusallığını o filmin üretildiği yer belirlerken, öte yanda gene o filmin tüketildiği yer ve seyircinin tepkileri de aynı şekilde o filmin ulusallığı için önemlidir. Yani filmlerin kimler tarafından, nere-

<sup>1</sup> Aslında bu tartışma bir kavga hatta bir savaş edasında gerçekleşmiştir. Örneğin Metin Erksan *Ulusal Sinema* tartışmalarına şu yorumu getirir: Türk Sineması'nda senaryo yazarı ve rejisör konumunda çalışan bir bölüm sinemacılar ve *Ulusal Sinema* dergisini yayınlayanlar ve bu, dergide yazı yazan kimi yazarlar ile, yabancı sinema yandaşları ve Türk Sineması düşmanları ve onların Türk Sineması yapısında senaryo yazarı ve rejisör konumunda çalışan işbirlikçileri arasındaki "Ulusal Türk Sineması" savaşidir.



de yapıldıkları kadar, kimler için yapıldıkları ve nerede tüketildikleri de aynı şekilde önemlidir.

Ancak daha önemli bir nokta da filmlerin içerdikleri ve seyirciye sundukları dünya görüşüdür. Andrew Higson'a göre 'filmlerin ne tür ulusal yansımalar içerdiği'ne bakılmalıdır (Higson 1989:43). Yani bu filmlerde anlatılan öyküler, sunulan karakterler yerel kültüre özgü öğeler yansıtıyor mu? Tüm bu sorular Türk ulusal sineması bağlamında anlam kazanmaktadır.

Türk Sineması, Batı ülkeleriyle karşılaştırıldığında uzun bir geçmişe sahip değildir. Varolan Türk Sineması tarihçiliğine göre 1896-1914 tarihleri arasında film yapımı, gösterimi ve dağıtımı Fransız, Alman ve Amerikan şirketleri tarafından yapılmıştır.<sup>2</sup> Şu an için ilk Türk filminin I. Dünya Savaşı'nın ilan edildiği yıl olan 1914'de yapıldığı kabul edilmektedir. Dönemin iktidarda olan gücü İttihat ve Terakki Partisi tüm iktisadi alanlarda ulusal bir politika izlemeyi kararlaştırır (Toprak 1997). Bununla birlikte yerli sinemacılara destek verilir ve yabancı sinemacıların etkinliği kısıtlanır (Evren 1996:77). Böylece film piyasası birkaç yıl için de olsa Türklere kalır. 1923'te yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte yeni yönetim, Batılı bir ulus-devlet olma projesi amacıyla bale, tiyatro, klasik müzik gibi sanat dallarına tam destek verir. Devlet Tiyatrosu ve Balesi, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası bu dönemde ortaya çıkarlar. Sinema pahalı ve masrafları tahmin edilemeyen, ayrıca ideolojik kullanımı da kolayca kontrol altına alınamayan bir sanat dalı olduğundan dolayı devletten destek görmez.<sup>3</sup> Sinema, tiyatrocı kimliği öne çıkan Muhsin Ertuğrul'un elinde pahalı bir seçkin eğlencesi olarak kalır. 1920-40'lı yıllar Ertuğrul'un tiyatrosundan oyuncular tarafından oynanan Batılı piyeslerin uyarlamalarını filme almasıyla geçer. 1949 yılına kadar yıllık film üretimi düşük kalır. Eldeki kaynaklara dayanılırsa 1914-1947 yılları arasında Türkiye'de sadece 67 sinema filmi üretilir (Özgüç 1997:9-22). Oysa

<sup>2</sup> Osmanlı İmparatorluğu'nda 18 yıl boyunca hiçbir vatandaşın sinemaya ilgi göstermemesi gerçekdi bir iddia olur kanısındayım. Kaldı ki son yıllarda yapılan bir araştırma sonucunda Manastır ve Selanik civarında (Manaki Kardeşler gibi) sinemayla uğraşanlar olduğu tespit edilmiştir. Bu bölgeler imparatorluğun çevre bölgeleridir. İstanbul, İzmir gibi büyük şehirlerde ise kesinlikle sinema üretimi ile uğraşanlar olmalıdır. Ayrıntılı bilgi için bakınız (Öztürk 1990).

<sup>3</sup> Devletin Türk Sineması'na destek veremeyişinin çarpıcı bir örneği de Cumhuriyet'in onuncu yılını kutlamak üzere belgeselin bir Türke değil, Eisenstein'in ekibinden Sergi Yutkieviç'e yaptırılmasıdır. Ayrıca dönemin neredeyse tek yönetmeni Muhsin Ertuğrul'a başlangıçta *Bir Millet Uyanıyor* filmine destek veren hatta sonunda bizzat görünme sözü veren Mustafa Kemal Atatürk, sonuçta çıkan eserden tatmin olmayanca filme verdiği desteği geri çeker (Öztürk 1990:3).



sadece 1951 yılında 61 film üretilmiştir.<sup>4</sup>

İşte tam bu dönemde Cumhuriyet Halk Partisi'nin tek parti yönetimi 1942 yılında Mısır melodramları karşısında Türk filmlerini teşvik etmek üzere vergi indirimi yapar (Scognamillo 1998:137). Gene 1948 yılında yerli filmlerden alınan belediye rüsum vergisi Türk filmlerinde indirilirken, yabancı filmler için artırılır (Koç 1998). Ayrıca ilk defa demokratik bir seçimle işbaşına gelen Demokrat Parti'nin hükümetlerinin altyapı yatırımları sonucunda hem köyden şehre ilk göçler başlar hem de elektrik altyapısının kurulmasıyla, sinema Türkiye'de bir kitle eğlence aracı halini alır (Refiğ 1996:181).

Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye Sineması da Hollywood sinemasının etkisi altında kalmıştır. Hollywood filmleri 1950'li yıllara kadar, Türkiye'deki sinema salonlarını doldurur ve bu filmleri seyreden seyirciler yerli filmlerden de bazı kalite standartları bekler hale gelirler. 1950'li yıllar Türk yönetmenlerin sinema dilini öğrenirken aynı zamanda Hollywood usulü tür filmleri yaptıkları yıllardır (Kayalı 1994:14-15). Ve Türk yapımcılar seyircinin bu talebini doyurmak için seferber olurlar. Bu filmler biçim olduğu kadar içerik olarak da yabancı filmleri de örnek alıyorlardı. Melodramlar, gangster filmleri, korku ve hatta western filmleri yapılması mümkündü. (Scognamillo 1998:151-152). Bazı sinema tarihçelerinde geçiş dönemi olarak adlandırılan 1952-61 yılları arasında daha sonraki yıllarda *Ulusal Sinema Akımı*'nın temellerini oluşturacak yönetmenler ya ilk filmlerini yaptılar ya da dönemin usta yönetmenlerinin yanında asistanlık yaptılar.<sup>5</sup> Yerli film seyreden seyirci sayısı artarken, ulusal bir sinemanın da ilk temellerini oluşturacak insan, estetik ve teknolojik birikim oluşmaktaydı.

### Türk Ulusal Sinema Akımı

Türk sinema tarihçileri ve eleştirmenleri halen ulusal sinema akımının tam olarak ne ifade ettiği konusunda mutabık değildir. Birtakım eleştirmen için *Halk Sineması* tabiri, genelde avam zevkine hitab eden yani konusunu halkın yaşamından alan yerli filmler için kullanılagelmıştır (Refiğ 1971:87-88). *Ulusal Sinema* terimini hemen kelime olarak anlamdaşı ama içerik olarak farklı olan *Milli Sinema* ile karıştırma eğilimi de vardır (Özön 1995:194-228). Tüm bunlara ilaveten

<sup>4</sup> Yıllık film üretimi *Sevmek Zamanı* filminin yapıldığı 1965 yılında, yılda 214 filme ulaşır.

<sup>5</sup> Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu ve Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz'a asistanlık ederken, Erten Göreç Memduh Ün'ün asistanıydı. Lütfü Akad ilk filmi *Vurun Kahpeye*'yi 1949'da yaparken, Metin Erksan ilk filmini 1952'de yönetti (Özgüç 1997).



dünya üzerinde ulusal sinemaların varlığını reddeden ve buna dayanarak bir Türk *Ulusal Sinema Akımı* kavramını da reddeden eleştir-menler olmuştur.<sup>6</sup>

Türkiye’de üretilen filmlerin ulusallığını anlamak için üretildiği ve tüketildiği yer kriteri uygulandığında ortaya çıkan sonuca göre Türkiye’de üretilen ve Türk sinemalarında oynayan tüm yerli filmlere ulusal sinema dememiz gerekir. Ancak Hollywood sinemasının ve uyarlamaların Türk filmlerinin yapımcıları üzerinde çok etkin olduğu bir ortamda, üretilen tüm yerli filmlerin ulusal nitelikte olması imkânsızdır. Bu noktada ulusallığın ikinci kriteri olan anlatılan konunun ve temaların yerelliği daha ayırt edici olmaktadır. Bu ikinci kritere özel vurgu yapan bir grup Türk sinemacı 1960’larda Türk *Ulusal Sinema Akımının* kuramcıları ve uygulayıcıları olurlar.

27 Mayıs 1960 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri’nin askeri müdahalesi sonucu Türk siyasal yaşamında köklü değişiklikler yaşanır. 1961 yılında ulusal referandum ile kabul edilen yeni anayasa, daha önce görülmemiş bir biçimde siyasal özgürlükler getirir. Özerk bir Radyo Televizyon Kurumu, özerk üniversite sistemi ve Anayasa Mahkemesi bu yenilikler arasındadır. Bunun yanında siyasal partilerin TBMM’de oy oranlarına göre temsil edilmesi ve düşüncenin yazılı ve sözlü ifadesi üzerindeki sansürün hafiflemesi üzerine Türk sanat ve düşünce hayatında yeni bir canlılık yaşanır (Akşin 1995). Tüm bunlara ilaveten geçen on yılda Demokrat Parti hükümetlerince yapılan altyapı yatırımları da Türk toplumunun sosyal ve kültürel hareketliliğini hızlandıran öğelerdendir.

1950’lerde başlayan bu toplumsal hareketlilik, bir grup genç yönetmenin filmlerinde, halkın gündelik yaşamını sadelikle konu alan gerçekçi filmler yapmalarına neden olur. Türk *Ulusal Sinema Akımı’nın* öncülü olan bazı filmlere *Toplumsal Gerçekçi* filmler denir (Refiğ 1971:50).<sup>7</sup> Bu filmlere Metin Erksan, Halit Refiğ, Memduh Ün, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu’nun 1950’lerin sonu 1960’ların başlarındaki filmleri örnek gösterilir.

Ancak 1960’lı yıllara gelindiğinde özellikle Metin Erksan ve Halit Refiğ, filmlerinde yerel öğeleri çarpıcı bir gerçeklikle aktarırlar ve Türk

<sup>6</sup> Türk Sinema Tarihi yazımında en yetkin kişi kabul edilen Nijat Özön’ün Amerikan Hollywood Sineması, Sovyet Montaj Sineması, Alman Dışavurumcu Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması ve Fransız Yeni Dalga Sinemasının oluşumunda bu ülkelerdeki siyasal, iktisadi, estetik ve psikolojik unsurların etkilerini inkâr etmiş oluyor (Özön 1995:198).

<sup>7</sup> Başlangıçta *Toplumsal Gerçekçilik* yerine *Toplumcu Gerçekçilik* terimi düşünülmüştür ancak bu defa da sosyalist realizm anlamına gelebileceğinden, yönetmenler tarafından bu terim seçilmiştir.



geleneksel halk sanatlarına dayanarak film yaparlar. Bu ikiliye kısa bir süre sonra bazı ortak noktalarıyla Lutfi Akad, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu, Atıf Yılmaz, Memduh Ün ve Osman Seden de katıldılar (Refiğ 1971:48).<sup>8</sup> Bu akımın kuramcıları ve uygulayıcılarına göre Türk Sineması diğer sanat dallarına göre halka daha yakın bir sanattır. Devletin destek vermediği hatta ithalat kotaları ve sansürle zor duruma düşürdüğü Türk Sineması, o tarihe kadar sadece seyirciye dayanarak varolmuştur. Aynı zamanda Beyoğlu Yeşilçam Sokak'ta kümeleyen birtakım cüretkar yapımcının da maddi katkısıyla yıllık üretimi artan Türk Sineması, anlatımı özgün bir sinema dili kurarak Türk halkı ile iletişim kurabilmiştir (Refiğ 1971:87). Bununla birlikte Türk Sineması ne Hollywood Sineması gibi sermayeye dayalıdır ne de Batı Avrupa sanat sineması gibi devlet desteklidir. Yeşilçam sineması daha çok işçiliğin ucuz olduğu, başka deyişle sömürüldüğü bir sinemadır ve varolması için sürekli bir seyirci desteğine ihtiyacı vardır. Türk Sineması'nın halkıyla bu bağı sürdürebilmesi için Hollywood filmleri taklit etmemek ve Avrupa'nın yabancılaşmış sanat filmlerine özenmemek gerekir (Refiğ 1971: 96-97). Halk sineması geleneksel Türk halk sanatları ve anlatım türlerine dayanmalıdır.<sup>9</sup>

### Ulusal Sinemanın Yükselişi ve Düşüşü

Bu akımın kısa tarihçesi ise şöyledir: 1960 Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nde siyasal yetke değişimiyle birlikte Aydın ve sanatçılar için görece liberal bir ortam oluşur. 1961 yılında *Yılanların Öcü* (Erksan) halk tarafından büyük ilgi görür, sansür engeline takılır ancak cumhurbaşkanı desteği ile gösterime girer (40 kopya). Bu, sinemanın Türkiye'de siyasal yetke tarafından, halk üzerinde çok etkili bir iletişim aracı oluşunun farkında olduğunu gösteren bir örnektir. 1964 yılında *Susuz Yaz* (Erksan) filmi Berlin Uluslararası Film Festivali'nde Altın Ayı ile ödüllendirilir. Türk Sineması için ilk önemli ödülle birlikte Türkiye'de aydınlar arasında Türk Sineması olgusu üzerine ilk tartışmalara

<sup>8</sup> Ancak bu katılım uzun ömürlü olmadı. Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu piyasa koşulları karşısında daha sistem içi filmler yapmaya yöneldiler. Memduh Ün zaten döneminin tanınmış bir melodram yönetmeniydi ve bir yapımcı olarak da ticari kaygıları hep vardı. Lutfi Akad ise 1967'de *Hudutların Kanunu* filmine kadar bu akıma giriyor sayılmaz. Atıf Yılmaz da kendince Ulusal Sinema denemeleri yapmıştır.

<sup>9</sup> Sonradan Halk Sineması, Toplumsal Gerçekçilik ve Ulusal Sinema terimlerine ATÜT sineması da katıldı. ATÜT sineması en sade şekliyle Batılı feodal üretim tarzı ile Asya Tipi Üretim Tarzı arasındaki farkı Hollywood ile Türk Sineması arasındaki farka vurgu yapmaktı. Ancak bu terimlerin kullanımı Ulusal Sinemayı savunan yönetmenlerin karşısındaki Sinematek grubu tarafından bir tutarsızlık gibi gösterilmeye çalışılır (Özön 1995:202-207). Bu yanlışlık bugün hâlâ Türk Sinema Tarihi'ni Özön üzerinden okuyan genç eleştirmenlerce de yapılmaktadır (Nazik 1999).



başlanır. Bu tartışmalar sonucu siyasal yetke, Türk Sineması'na ilk defa ilgi gösterir ve I. Sinema Şurası yapılır (9 Kasım). Ulusal sinema taraftarları ile Batı sineması taraftarları arasında fikir ayrılıkları bu toplantı sonucu belirginleşir. 1965 yılında yönetmeni Metin Erksan tarafından yapımcılığı da üstlenilen ve *Ulusal Sinemanın* en iyi örneği sayılan *Sevmek Zamanı* (Erksan) filmi bir türlü gösterime giremez. Böylelikle özgün ve kişisel yapıtları hasılat getiremeyen *Ulusal Sinema Akımı* ve onu destekleyen yönetmenleri yavaş yavaş seyircinin, salon sahiplerinin ve yapımcıların baskısına boyun eğmeye başlar. Bu sırada renkli sinemanın Türkiye'ye gelişi de seyirci için ilginç bir yenilik olur. 1965-67 yılları arasında ulusal konularda film yapanların eserleri maliyeti ucuz olduğundan dolayı siyah-beyaz film negatifi ile çalışmaktadır. Tam o sırada yeni gelen renkli filmler halk için daha çekici olur (Abisel 1994). Bu sırada dış piyasaya yönelik ortak yapımlar çoğalır ve böylelikle ulusal temaları olan filmlerin yapımı zorlaşır.

1966 yılında Türk Sinematek Derneği kurulur. Türk Sineması'na ve ulusal konuların işlenmesine karşı olan bir entelektüel grup önderliğinde Batı filmleri gösterimleri başlatılır (Şişli Kervan Sineması). 1967 yılında ise sosyal ilişkiler ve ekonomik yönleri de ortaya koyan filmlerin en etkileyici örneklerinden olan *Hudutların Kanunu* (Akad) yapılır. Aynı yıl Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde Türk Film Arşivi kurulur. Sonradan neredeyse tüm Türk Sineması'nın tarihsel birikimini koruyacak bir kurum, inatçı ve inançlı bir gencin, Sami Şekeroğlu'nun çabaları ve *Ulusal Sinemacı* yönetmenlerin desteğiyle oluşturulur. 1971'de Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nde siyasal yetke bir kez daha değişir (12 Mart). 27 Mayıs rejiminin getirdiği liberal değişiklikleri tasfiye eden 12 Mart rejimi sırasında ülke çapında TRT link hatları döşenir. Böylelikle TV yayınları Türkiye'nin her yerinden izlenebilecek teknik altyapıya kavuşur. Aynı yıl Halit Refiğ'in *Ulusal Sinema Kavgası* kitabı yayınlanır. 1974'de Başbakan Bülent Ecevit, İsmail Cem'i TRT Genel Müdürü olarak görevlendirir. TRT Lütfi Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ'e kendi seçimleri doğrultusunda televizyon filmi yapma olanağı tanır. 1975 yılında ise Sinema Televizyon Merkezi kurulur. Türkiye'de ilk defa sinema eğitimi veren bir okul, ulusal sinemanın en yetkin yönetmenlerince kurulur. 1979 yılında TRT yapımı olan, Halit Refiğ'in yönetmenliğini üstlendiği Kemal Tahir'in romanı olan *Yorgun Savaşçı*'nın çekimlerine başlanır. 1983 yılında *Yorgun Savaşçı*'nın negatifleri 12 Eylül 1980 askeri darbe yönetimince yakılır. Bu olay, TC devletinin, ulusal ve kültürel özellikleri ön plana çıkaran bir Türk Sine-



ması'na karşı olduğunun en sembolik göstergesidir. Aynı zaman dilimine, 1982 yılında *Yol* (Gören) filminin Cannes Uluslararası Film Festivali'nde Altın Palmiye ile ödüllendirilmesi olayı denk gelir. Türk sinemacıları Batılı kriter ve değer yargılarına göre 'festival' filmleri yapmaya yönelirler. 1986 yılında ise Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası yürürlüğe girer (7 Şubat-3257 sayılı kanun). Bu, yabancı filmleri koruyup kollayan bir kanundur. 1990 yılında ise Star Televizyonu ile ilk özel TV yayıncılığı başlar. Böylelikle Türk halkı artık sinemaya gitmek yerine evinde televizyon seyretmeyi tercih eder.

*Ulusal Sinema Akımı* 1961-65 yılları arasında oluşur ve 1967-69 yıllarında zirveye vurur. Bu akımın bitişi için kesin bir tarih belirtmek mümkün değildir. Ancak 1975-77 yılından sonra bu akımın başlıca yönetmenleri ya film yapmamayı tercih ederler ve üniversitede ders verirler ya da yapımcıların istekleri doğrultusunda ticari kaygılı filmler yaparlar. Böylelikle bu akım fiili olarak sona erer denebilir.

### **Metin Erksan: Yalnız Savaşçı**

Metin Erksan, *Ulusal Sinema Akımı* tartışmalarında en ön plana çıkan yönetmen olur. Bilgili, tutkulu ve tartışmacı kişiliği nedeniyle sık sık dikkatleri üzerine çeker. Erksan, Türkiye'de sinema çalışmalarının da öncülüğü zaman zaman dergilerde yayınlanan yazılarıyla yapar (Erksan 1959). Yaratıcı kişiliğinin yanında bir emek savunucusu olarak Türk Sineması'nda ilk sendikal örgütlenmeyi de gerçekleştirir.<sup>10</sup> Gerçekleştirdiği ilklerin arasında uluslararası bir film festivalinden büyük ödül kazanan ilk Türk yönetmen olması da yer alır. Erksan, aynı zamanda filmleri üzerinde tam bir hakimiyete sahiptir.<sup>11</sup> Bu niteliği nedeniyle belli bir akıma ait olması bir çelişki gibi gözükse de, Erksan eserlerinde ve yazılarında ulusallığı savunmuştur ve aşağıda değinileceği gibi eserlerinden en kişiseli olan *Sevmek Zamanı* her yönüyle Türk *Ulusal Sinema Akımı*na girmektedir. Ancak daha önce Erksan'ın yaşam öyküsüne kısaca değinmekte fayda vardır. Zira herşeyden önce, kendisi için film yaptığını söyleyen bir yönetmenin kişisel tarihi, onun eserlerini anlamak açısından aydınlatıcı olacaktır.

Metin Erksan, 1929 Çanakale doğumludur. Babası İttihat ve Te-

<sup>10</sup> 1958'de Türk Sinema Sanatçıları Derneği, 1963'te Sine-İş Sendikası ve 1965'te Türk Film Rejisörleri Birliği'ni kurar (Erksan 1989:9-11).

<sup>11</sup> Hatta Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Enstitüsü'nde hazırlanan Türk Sinema Tarihi Belgeseli'nde şunları demektedir: 'Ne demek rejisör: Rejimantasyondan geliyor. Tekel demek, inhisar...Tanrı-Kral demek... Diyorlar ki sinema kolektif bir iştir. Hayır efendim kolektif bir iş değildir. Sinema bir tek kişinin isteği ve iradesi dahilinde yapılan bir sanattır'.



rakki Partisi mebusudur. İlk, orta ve yüksek eğitimini İstanbul'da tamamlar. Daha 1947 yılında sinemayla ilgilenir ve eleştiriler yazar. Atlas film için senaryolar yazan Erksan, 1952 yılında İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun olur.<sup>12</sup> Hemen aynı yıl ilk filmi *Karanlık Dünya-Aşık Veysel'in Hayatı'nı* yapar ve sansürle karşı karşıya kalır. Bu tecrübeyle bilenen Erksan 1960'a kadar çeşitli çalışmalarında bulunur: senaryo yazar, film yönetir, sinema eleştirisi yazar, sinema emekçilerini örgütler, belgesel yönetir ve Ordu Film Merkezi Arşivini düzenler (Erksan:1989:7-10).

1960 yılında *Gecelerin Ötesi* filmi ile Türk toplumundaki hızlı kapitalist gelişimin yarattığı olumsuz yönleri ele alır. Bu film Türk Sineması'nda ilk toplumsal gerçekçi film olarak da anılır (Erksan 1989:10). Zaten Erksan'ın amacı da kendi deyişiyle insan üzerine ve insanı anlatan filmler yapmaktır (Erksan 1966:15). Metin Erksan 1962 yılında ise sansürle en büyük mücadelesine Fakir Baykurt'un romanından uyarladığı *Yılanların Öcü* filmiyle girer. Kişisel inadı ve iradesiyle Cumhurbaşkanlığı Cemal Gürsel'i ikna eden Erksan'ın bu filminin ancak ülke içi gösterimine izin verilir. 1963 yılında ise *Susuz Yaz* filmi ile 1964 Uluslararası Berlin Film Festivali'nde en iyi film ödülünü alması, Türk Sineması üzerine devletin ve aydınların ilgisini çekmesine sebep olur. 1965 yılında kendi yapımcılığını yaptığı ve senaryosunu yazdığı *Sevmek Zamanı'nı* yapar. *Sevmek Zamanı* Sinop'ta küçük bir sinemanın dışında gösterime giremez ve salon sahipleriince 'gösterilmeye değer bulunmaz' (Şenyücel 1995).

Kafasında olan projeleri gerçekleştirmeye devam eden Erksan 1966 yılında Emily Bronte'nin *Uğultulu Tepeler* romanını yorumlayarak *Ölmeyen Aşk'ı* yapar.<sup>13</sup> 1968 yılında ise kaçırılan ve tecavüze uğrayan bir köylü kızın dramını anlatan *Kuyu* filmi yapar. Bu film Erksan'ın kadın sorununa eşsiz yaklaşımının bir göstergesidir. 1969-73 yıllarında ise piyasa koşullarında ticari ağırlıklı filmler yapar. Bunlardan biri de fantastik-korku türünde uyarlamalara alışkın Türk Sineması içinde ilginç bir örnek olan ve William Friedkin'in Oscar adayı filmi *Şeytan'ın* aynı adlı Türkçe yeniden yapımıdır. 1975 yılında ise TRT için beş ayrı Türk öykücüsünden seçtiği hikayeleri televizyon için yorum-

<sup>12</sup> Bu yönüyle döneminin diğer ulusalcı yönetmenlerinden ayrılır. Hem sinema sanatıyla doğrudan bağlantılı bir bölüm mezunudur hem de eğitimini Türk okullarında tamamlamıştır. Örneğin Halit Refiğ, Robert Kolej mühendislik bölümüne devam ederken, Lütfi Akad Galatasaray Lisesi'ni bitirmiş, Atıf Yılmaz ise Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimini yarıda bırakmıştır. (Kayalı 1994:72).

<sup>13</sup> *Uğultulu Tepeler*'in Erksan yorumunu William Wyler ve Luis Bunuel'in versiyonlarıyla karşılaştırmalı incelemek de ilginç olacaktır.



lar. 1976 yılında gene bir ilke imza atan Erksan, William Shakespeare'in *Hamlet* oyununu *İntikam Meleği-Kadın Hamlet* olarak sinemaya uyarlar. 1977 yılında son sinema filmi olan *Sensiz Yaşayamam*'ı yönetir. TRT için 1981 yılında *Preveze'den Önce*'yi yapar. 1970 yılından beri, sonradan Mimar Sinan Üniversitesi bünyesinde, Film Kuramı ve Eleştirisi dersleri vermektedir (1975'ten itibaren Sinema-TV Enstitüsü'nde).

### **Sevmek Zamanı: Sinopsis**

*Sevmek Zamanı* boyacı Halil ve zengin kızı Meral'in aşkını anlatır. Bir kış günü Meral, Büyükkada'daki yazlık evlerinde boyacı Halil'i, kendi portresine bakarken yakalar. Kısa bir araştırmadan sonra Halil'in, Merallerin evine her gün gizlice girdiği ve Meral'in portresine uzun uzun dalarak, saatler geçirdiği anlaşılır. Bundan çok etkilenen Meral, Halil'e aşık olur. Ancak Halil, Meral'in bu aşkını geri çevirir. Halil, Meral'in kendisi yerine portresini sevmeyi tercih etmektedir. Halil, Meral'in tüm hayallerini yıkacağını düşünmektedir. Oysa Meral'in portresi ona 'sonsuzca kadar seven gözlerle bakacak'tır.

Tüm bunlardan sonra Meral, İstanbul'a döner ama Halil'i unutmaz. Halil ve onun gibi boyacı olan arkadaşı Derviş Mustafa, Büyükkada'daki boyama işlerinin sonuna gelirler. Mustafa, Halil'e Meral'le aşkını paylaşmasını tavsiye eder. Halil ve Mustafa da İstanbul'a gelirler. Halil, Meral'i arar ve onu erkek arkadaşı Başar ile Maslak'taki atış poligonunda bulur. Halil, Başar'ın arkadaşlarıncı dövülür. Ancak Meral, Halil'i sevgili olarak Başar'a tercih eder. Halil, Meral'i babasından istemeye gider ancak Meral'in babası onu kibar bir şekilde reddeder. Babası 'Meral gibi yokluk nedir bilmemiş bir zengin kızının' bir boyacıyla mutlu olamayacağını söyler.

Böylece Halil ve Meral bir kez daha ayrılırlar. Meral sosyetik zengin beyefendi Başar ile evlenir. Halil ve Derviş Mustafa haberi gazeteden öğrenirler. Meral'in portresine aşık olan Halil bu haber üzerine gelinlik giymiş bir manken satın alır. Bu arada Meral düğününden kaçır ve Halil'e gelir. Filmin sonunda Halil ve Meral bir sandala binerler. Meral önce portresini, sonra da mankeni suya atar. Ancak son anda aldatılmış koca Başar iki aşığı göl kıyısında dürbünlü tüfekle vurur.

### **Sevmek Zamanı: Doğu-Batı Karşıtlığı**

Zamanının ve (belki de günümüzün de) yönetmenlerine göre düşünsel hazırlığı daha fazla ve yoğun olan Erksan'ın filmlerinde Türk



toplumunu son iki yüz yıldır etkileyen Batılılaşma, sanayileşme, göç ve kadının toplumdaki yeri gibi konuları yüzeysel değil derinlemesine ele alır. Aynı zamanda kendisi için film çektiğini söylese de, Erksan'ın filmleri melodram, komedi, korku türlerinin öğelerini de barındırdığından, yapıldıkları dönemin seyircisini derinden etkileyen yapıtlardır. Bu nedenle *Sevmek Zamanı* dönemin melodramlarını andırsa da arka planında güçlü bir Doğu-Batı karşıtlığı teması görülür.

Yukarıda belirtildiği gibi *Sevmek Zamanı* üretildiği tarihte seyirciye ulaşamaz. Ancak daha sonra televizyonda gösterildiğinde seyirciyle buluşur. Belli zaman aralıklarıyla TV'de gösterilen *Sevmek Zamanı* artık bir kült film statüsüne ulaşır.

*Sevmek Zamanı* içeriği ve anlatımı itibarıyla çok katmanlı bir eser olduğundan dolayı incelememiz filmi yalnızca Ulusal Sinema kavramı üzerinden tartışacaktır. Filmin karmaşık yapısını göstermek amacıyla iki kısa örnek verilecektir. Batılı edebiyat ve genelde sanat kuramında, sanatın yansıtma yani *mimesis* olduğu tartışması Yunan filozof Platon'a kadar gitmektedir (Moran 1991). Buna göre resmin aslına değil suretine, yani yansımaya aşık olan Halil'in durumu aslında *Sevmek Zamanı*'nı ontolojik bir sorunu tartışan bir filme dönüştürür. Nesnenin yansıttığı şey ya da bizim o nesnenin yansıttığı şeye atfettiğimiz özellikler (imgeler) bizim için nesnenin kendisinden daha önemli olabilmektedir.

Bir diğer örnek ise Halil'in, Meral ve Başar'ın ruhsal durumlarıdır. Halil nesneye yönelik fetişist takıntısı olan biridir. Meral ise Halil'e rastlayana kadar duygusal tatmin bulamayan ve sadece dünyevi (cinsel) zevkleri tatmış bir kadındır. Başar ise adının ve konumunun verdiği elde etme ve tüketme hırısı içinde olan, kaybetmeyi kabullenmeyen ve bu uğurda en çok sevdiği varlığı (Meral'i) kendi eliyle yok edebilecek bir psikozdadır.<sup>14</sup> Ayrıca halk filozofu Derviş Mustafa iki boyutlu gibi görünen Halil'in alt benliğini, duygusal ve insani taraflarını temsil eden bir kişiliktir.<sup>15</sup>

### ***Sevmek Zamanı*: Ulusal Sinema**

Daha önce yukarıda değinilen kriterlere göre bir filmin ulusallığı, sadece bu filmin çekildiği yerin, konunun ve karakterin yerelliği ile ve-

<sup>14</sup> Maalesef bazı çevrelerce saygın sayılan bir Türk eleştirmen *Sevmek Zamanı* için 'psikopatlığın zirvesi' demiştir. Kaderin bir cilvesidir ki 30 yıl sonra TRT 2'deki film kuşağında gene o çevreler bu zirve filmi büyük bir hazla seyirciye göstermiştir.

<sup>15</sup> Tüm bunlara ilaveten Halil-Derviş ikilisinin Don Kişot ve Sancho Panza'yı da anıştırdığını söyleyebiliriz.



ya ekibin milliyetiyle de ölçülmeyebilir.<sup>16</sup> Ayrıca bir filmin seyirciye ulaşması sorunu da önemli bir konudur. *Sevmek Zamanı* üretildiği yıl olan 1965'te seyirciyle buluşmamış ancak yıllar sonra TV üzerinden seyirciyle buluşmuştur.<sup>17</sup>

Ancak ifade ettiği dünya görüşü itibariyle ya da yansıttığı ulusal kimlik itibariyle *Sevmek Zamanı*, Türk toplumunun iki yüz yılı aşkın bir süredir karşı karşıya olduğu Batılılaşma sürecindeki Doğu-Batı karşıtlığını tartışan bir filmidir. *Sevmek Zamanı* tür olarak melodrama girmektedir. Nezih Erdoğan'ın da belirttiği gibi Türk Sineması'nda melodram Doğu-Batı karşıtlığından doğan arzuları ana maddesi olarak kullanmaktadır. Alt sınıf=köylü=Doğu karşısında üst sınıf=kentli=Batı/yabancı kültür arasındaki çatışma Türk melodramlarında açıkça görülebilir (Erdoğan 1998:265). *Sevmek Zamanı* da temelde fakir genç Halil ile zengin kızı Meral'in aşkını anlatır. Fakir bir boyacı olan Halil sadelik, sadakat, dürüstlük ve saflık gibi temiz Doğu ahlaki öğelerle bezenmiştir. Bunun yanında Meral zengin bir işadamlarının kızıdır, lüks arabalarda gezer ve Doğulu anlamda ahlaken yozlaşmış bir yaşam sürmektedir. Ayrıca Halil ve Meral'in babası arasında karşılaştırmayı Türk Sineması'nın, Hollywood sineması karşısındaki konumuna da taşıyabiliriz. Boyacı Halil bir zanaatla uğraşırken Meral'in babası kentli organize ve kâr amacının ön planda olduğu bir işle uğraşmaktadır. Buna göre Türkiye'de halk için yapılan ve *Ulusal Sinemacıların* savunduğu sinema zanaat yönü daha yüksek, işçiliğin ucuz olduğu bir sinemadır. Hollywood sineması ise sermayeye, seri üretime ve teknolojiye bağlı bir sinemadır (Refiğ 1971:89).

*Sevmek Zamanı*'ndaki diğer Batılı kişilikler ise Başar ve Meral'in babası zengin, üst sınıftan ancak yozlaşmış kişiliklerdir. Başar'ın yalnızca ismi bile yeterince hırs içermektedir. Başar'ın, boyacı Halil'in saf ve ideal aşkı ile karşılaştırıldığında cinselliği ve dünyevi değerleri ön plana çıkaran bir kişiliği vardır. Örneğin Meral ilk kez Başar'a Halil'den bahsettiğinde, Başar bu meseleyi Meral'le birlikte olması için bir engel saymaz. Üstelik Meral, Başar'a "Halil'i unutamam Başar" dediğinde

<sup>16</sup> Eğer ortak yapımla değilse bir film içinde farklı etnik gruplardan insanlar bulunsa bile ulusal bir karakter taşıyabilir. Keza 1960'ların ortalarına kadar Türk Sineması'nda teknik ekip azınlıklardan oluşmaktadır: ses, ışık, kamera ve laboratuvar gibi. Bunun bir sebebi Cumhuriyet'in ilk yıllarında teknik donanımı kullanacak Türk teknisyenlerin yetişmemesi olabileceği gibi Türk yatırımcıların sinemayı kârlı bir sektör görmemeleri de olabilir.

<sup>17</sup> Bono usulü ile yapımcılara film dikte ettiren salon sahiplerine karşı Metin Erksan, Troya Film üzerinden filmin yapımcılığını üstlenmiştir. Durum böyle olunca salon sahipleri seyircinin de beğenisini temsil ettikleri iddiası ile filmi göstermemişlerdir (Şenyücel 1995).



"Orası belli olmaz. Bak birkaç gün beraber olalım, unuttur gidersen o adamı" der. Meral'in babası da başlangıçta bizi şaşırtır. Kızının bir boyacıya tutulmasını olumlu bir olay olarak yorumlar ve seyirciye ve Halil'e yanlış fikir verir (üstelik bunu da açıkça söyler: "Nasıl klasik kız babalarına benziyor muyum?" der). Ancak klasik bir babanın yapabileceğinden daha çok kırar Halil'in cesaretini. Er veya geç Meral'in davranışlarını içinde bulunduğu ekonomik durumun belirleyeceğini söyler. Meral'in bir zengin kızı olarak lüks hayattan vazgeçmeyeceği fikriyle Halil'i yılgınlığa sürükler.

Daha derin bir seviyeden bakıldığında *Sevmek Zamanı* Doğu aşkı ile Batılı aşkın da karşılaştırılmasıdır. Klasik Türk Halk Edebiyatı'nda da sevgilinin resmine aşık olmak yaygındır. Bu konuda yapılan çalışmalar da Türk Edebiyatı'nda birbirlerini hiç görmeden sadece birbirlerinin resimlerini görerek aşık olan çiftlerin varlığını göstermektedir (Derman 1989:61). Bunların en ünlüleri Elif ile Mahmut ve Güllühan ile Melikşah'tır (Alptekin 1982). Bununla birlikte Yakınoğlu efsanelerinde ve *Binbir Gece Masalları*'nda bir kaftanın üzerinde çizili genç kız figürüne aşık olan delikanlıların hikayeleri vardır (Alpay-Tekin 1985:297). Daha önce de belirtildiği gibi Halil'in karakterinde vücut bulan Doğu aşkı saf, uhrevi ve duyguludur. Örneğin Meral, Halil'in kendi resmine aşık olması üzerine kısa sürede kendini Halil'e sunar. Ancak Halil bu tür bir dünyevi ve cinsel bir aşkın karşısında hep dostlukla, sevgiyle ve iyilikle bakan resmi tercih eder. Meral bunun aksine cinsel, hayvani arzuları temsil eder. Başar gibi yüksek sosyetenin beyefendileriyle ilişkileri daima hesap ve çıkar üzerine kuruludur. Duygusal ve uhrevi aşkı kitaplarda arar durur. *Sevmek Zamanı*'nın bir sahnesinde sahte ilişkilerden bunalmış Meral'i Romalı düşünür Ovid'in *Sevme Sanatı* (filmde *Sevişme Yolu* olarak geçer) kitabını okurken görürüz. Bu kitabı Ovid gerçek aşkın cinsel ve dünyevi olmaktan öte daha tinsel ve uhrevi olduğunu belirterek bitirir (Ovid 1983). Böylelikle Batılı Meral (Batılı bir filozofun da onayıyla) sonunda aradığı aşkı Doğuda bulmuştur.

Bunlara ilaveten karakterlerin duygusuz duruşları ve yüzlerindeki iki boyutluluk da Türk gölge oyununda ve özellikle de minyatürlerde rastlanan bir özelliktir (Refiğ 1971:118). Batılı insanın bireyciliğini ve buna bağlı psikozları anlatan sinemasına karşılık Ulusal Türk Sineması'nın bu en kuvvetli eserinde tasavvuf ve bireyin maneviyatı dünyevi zevklere tercih ettiği vurgulanmaktadır.



*Sevmek Zamanı*'ndaki Doğu-Batı karşıtlığı mekân olarak İstanbul şehrine de taşınmıştır. Filmde İstanbul'un iki yüzü vardır. İlki lüks apartmanlar içinde, dünyevi zevklerin yaşandığı Batılı İstanbul, öteki ise camilerin, türbelerin ve saf tabiatın varolduğu Doğulu İstanbul. Halil, Büyükkada'da, sahilde, ya da İstanbul surlarında dolaşırken, Meral apartmanlarda bu eski ve büyümlü İstanbul'a hayranlık ve ulaşıl-mazlık hissiyle dolu olarak bakmaktadır. Ancak Halil ile karşılaştıktan sonra Meral bu büyümlü, eski ve Doğulu İstanbul'a gelir ve doğanın ve saflığın içinde sevgilisiyle can verir.

Son olarak Doğu-Batı karşıtlığı filmin özgün müziğine taşınmıştır. Filmin müziğinin bestecisi Metin Bükey'dir. İlginç bir şekilde Bükey'in annesi piyanist babası ise udi'dir (Ok 1995:54).<sup>18</sup> Aynı şekilde filmde zengin bir saray musikisi ya da Klasik Türk musikisi ana temayı oluş-turur. Tanınmış klasik besteler filmin ana temasına yedirilir (Buselik Saz Semaisi gibi), Halil'in görüldüğü planlarda klasik musiki hakimdir. Ayrıca arkadaşı Derviş Mustafa da bir udi'dir ve filmde sıkça ud çal-maktadır. Bunun yanında Meral klasik Batı müziği dinlemektedir (Bach'tan Toccata and Fugue). Ayrıca Meral'in nikahında müzik ola-rak tekdüze bir disko müziği çalmaktadır.

## Sonuç

Yukarıda da değinildiği gibi devletin desteği dışında Türk halkının verdiği destekle varolmuş Türk Sineması'nda 1950'li yılların sonların-da başlayan bir ulusallık sorunsalı söz konusu olmuştur. Bu tartışma-lar 1960'dan sonra yoğunlaşmış ve 1960'ların ortasında doruğa ulaş-mıştır. *Ulusal Sinemanın* en üretken ve yaratıcı sinemacılarından biri olan Metin Erksan bu tartışmaların tam ortasında *Sevmek Zamanı* fil-mini yapmıştır. *Sevmek Zamanı* Doğu ve Batı kültürlerinin filmdeki iki aşığın karakterlerinde vücut bulduğu bir filmidir. Boyacı Halil ile zen-gin kızı Meral'in kişiliklerinde, Türkiye'de iki yüz yıllık Batılılaşma ça-baları sonucunda oluşan sentez göze çarpmaktadır. Bu Doğu-Batı karşıtlığı, karakterlerin içinde bulundukları psikolojik, iktisadi, mimari ve musiki yapıya da taşınmıştır. *Sevmek Zamanı* Doğu-Batı sorunsalı-nı hem biçim hem de içerik olarak tartışmış ve evrensel olanı yerel olanda bulmuş bir filmidir. Tüm bu özellikleri *Sevmek Zamanı*'nı Doğu

<sup>18</sup> Ayrıca Metin Bükey *Ulusal Sinema Akımının* çok önemli filmlerine de eşsiz güzelli-kte özgün müzik bestelemiştir. Bunların arasında Halit Refiğ'in *Haremden Dört Ka-dın*'ı, Lütfi Akad'ın *Vesikalı Yarım*'i, Atif Yılmaz'ın *Ah Güzel İstanbul*'u, Osman Se-den'in *Çalılıkuşu* filmleri vardır. Bunlara ilaveten çok üretici bir kişiliği olan Bükey aralarında *Samanyolu*, *Acı*, *Baba*, *Ayşecik*, *Turist Ömer*, *Küçük Hanım* ve *Cilalı lbo*'nun da olduğu 2000 kadar filme özgün müzik bestelemiştir (Ok 1995:54-60).



felsefesi, yaşam tarzı ve dünya görüşünün Batılı bir sanat olan sine-  
mayla Türkiye bağlamında kaynaştığı en eşsiz filmi haline getirir.

### Kaynakça

- Abisel, Nilgün (1994) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge.
- Aksin, Sinâ et al. (1989) *Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980*. İstanbul: Cem.
- Alptekin, Ali Berat (1982) 'Elif ile Yaralı Mahmut Hikayesi', *Türk Folkloru Araştırmaları*, Ankara: 21-46.
- Crofts, Stephen (1998) 'Concepts of National Cinema' Hill ve Gibson der. (1998) içinde.
- Derman, Gül (1989) *Resimli Taş Baskısı Halk Hikayeleri*, Ankara: TDK.
- Diñer, Süleymâ Murat der. (1996) *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Ankara: Doruk.
- Erdoğan, Nezih (1998) 'Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama Between 1965 and 1975', *Screen*, Fall: 257-271.
- Erksan, Metin (1959) 'Türk Sineması'na Düşünceyi Getirmeli', *Yelken*, Ağustos, 91: 4.
- Erksan, Metin (1966) 'Sevmek Zamanı Neyi Anlatır Veya Sinema Üzerine Düşünme', *Görüntü*, Sayı: 2, Kasım: 13-19.
- Erksan, Metin (1973) *Sevmek Zamanı*, İstanbul: Hareket.
- Erksan, Metin (1989) *Atatürk Filmi*, İstanbul: Hil.
- Erksan, Metin (1991) *Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin Avrupa Topluluğu Üyesi Olmak Hakkı ve İsteğinin Tarihsel Kaynakları*, İstanbul: Hil.
- Erksan, Metin (1996) 'Sinemanın 100. Yılı', Diñer, Süleymâ Murat der. (1996)'in içinde.
- Erksan, Metin (1997) *Mare Nostrum*, İstanbul: Hil.
- Evren, Burçak (1996) *Sigmund Weinberg: Sinemayı Türkiye'ye Getiren Adam*, İstanbul: Milliyet.
- Higson, Andrew (1989) 'The Concept of National Cinema', *Screen*, 30/4: 36-46.
- Hill, John ve Gibson, Pamela Church der. (1998) *The Oxford Guide to Film Studies*, New York: Oxford University Press.
- Kaplan, Yusuf (1994) *Türk Sineması: Pathos ve Estetik*, İstanbul.
- Kayalı, Kurtuluş (1994) *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Ayyıldız.
- Kayalı, Kurtuluş (1998) *Sinema Bir Kültürdür*, Ankara: Alaz.
- Koç, Ayşegül (1998) 'The State Policies and the Economic Face of the Turkish Cinema', Yayınlanmamış ödev, Atatürk Enstitüsü, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Moran, Berna (1991) *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, 9. Baskı, İstanbul: Cem.
- Nazik, Yağmur (1999) 'Türk Sineması'nda Akımlar Aldatmacası', 25. *Kare*, Temmuz-Eylül: 38-43.
- Ok, Akın (1995) *Türk Sineması'nda Film Müzikleri*, İstanbul: Arion.
- Ovid (1983) *The Erotic Poems: The Amores, The Art of Love, Cures for Love, On Facial Treatment for Ladies*, Peter Green der., London: Penguin Classics.
- Özdemir, İlker (1999) *Ulusal Sinema Düşüncesi'nin Politik, Toplumsal, Bilimsel, Edebi Yönleri ve Bu Düşüncenin Türk Sineması'na Etkileri (1965-1971)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi-Sinema TV Enstitüsü.

## Metin Erksan: Sevmek Zamanı

- Özgüç, Ağâh (1976) *Türk Sineması Sansür Dosyası*, İstanbul: Koza.
- Özgüç, Ağâh (1995) *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul: Afa.
- Özgüç, Ağâh (1997) *Türk Filmleri Sözlüğü 1914-1973*, İstanbul: SESAM.
- Özön, Nijat (1995) *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları 1. Cilt*, Ankara: Kitle.
- Öztürk, Serhat (1990) 'Metin Erksan'la Söyleşi', *Beyazperde*, Mart, 7, Ek: 2-5.
- Refiğ, Halit (1967) 'Batılılaşma ve Halk Sineması Kavramları Üzerine', *Yön*, sayı 199, 20 Ocak.
- Refiğ, Halit (1968a) 'Ustalık ve Kişilik Arayanlara', *Ulusal Sinema*, Sayı: 2.
- Refiğ, Halit (1968b) 'Türkiye'de Sinema Savaşının Gerçekleri', *Ulusal Sinema*, Sayı: 3/4.
- Refiğ, Halit (1971) *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket.
- Refiğ, Halit (1972) 'Sevmek Zamanı Neyi Anlatır', *Fikir ve San'atta Hareket*, sayı 84, Aralık.
- Refiğ, Halit (1996) 'Türk Sineması'nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler', *Dinçer, Süleymâ Murat der. (1996)'ın içinde*.
- Sağiroğlu, Duygu (1966) 'Türk Sineması Üzerine', *Görüntü*, Sayı: 2, Kasım.
- Sağiroğlu, Duygu (1968) 'Görüntü Hazinesi', *Ulusal Sinema*, Sayı: 2.
- Scognamillo, Giovanni (1973) *Türk Sineması'nda 6 Yönetmen*, İstanbul: Türk Film Arşivi.
- Scognamillo, Giovanni (1998) *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı.
- Sklar, Robert (1993) *Film: An International History of the Medium*, London: Thames and Hudson.
- Şenyücel, Kerime (1995) *Sinemayı Sanat Yapanlar* (Belgesel), Ankara: TRT.
- Tekin, Gönül Alpay (1985) 'Seyfelmülük ve Bediülcemal Hikayesinde Eski Yakındoğu Kültüründen kalma Unsurlar Hakkında', *Journal of Turkish Studies*, 9, Harvard University.
- Toprak, Zafer (1997) *Milli İktisat*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Türker, Yıldırım (1996) 'Metin Erksan'la Söyleşi', *Fol*, Mart, 3, 100-111.
- Uçakan, Mesut (1977) *Türk Sineması'nda İdeoloji*, İstanbul: Düşünce.

Ali Murat Akser  
Yüksek Lisans Öğrencisi  
York Üniversitesi ABD  
Film ve Video Bölümü